

ETTORE LO GATTO

HISTORIA  
DE LA  
LITERATURA RUSA

*Traducción, notas y bibliografía  
española por*

E. P. DE LAS HERAS

TOMBO...:32531



SEI-FFLCH-UEP

LUIS DE CARALT

EDITOR

BARCELONA

teniente coronel de húsares), pintoresca representación de los soldados que con la nariz roja y azul por el frío y por el vino, están en el campamento alrededor del fuego, bebiendo hasta dar con su cuerpo en tierra, pero que al día siguiente llevan a cabo maravillas de valor en el combate. Davydov cantaba de sí mismo:

Yo no soy un poeta; soy un partisano, un cosaco;  
estuve tal vez sobre el Pindo, pero de paso,  
e irreflexivamente, al azar,  
erigí ante la fuente Castalia  
mi libre campamento.  
¡No! al caballero no le cumple  
cantar sobre un diván el ocio, la voluptuosidad, la  
[paz...

Su participación en la mayoría de las guerras que libró Rusia le dió tal vez una gloria mayor que la poesía, pero no en justicia, pues de su lírica tuvo una alta opinión el más severo juez poético del tiempo, Alexandr Pushkin.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Ryleev:*

Primera edición de sus obras, Leipzig, 1871. Primera edición en Rusia a cargo de P. A. Efremov, 1872. Nueva edición en dos volúmenes por G. Balicki, 1906. Ediciones recientes: *Polnoe sobranie sochinenii*, con introducción y comentarios de A. G. Ceitlin, M. L., 1934; *Polnoe sobranie sticovorennii*, con prefacio y notas de Ju. G. Oskman e introducción de V. Gofman, L., 1934. Hasta el año 1860 estuvo prohibido en Rusia hablar de Ryleev; los estudios sobre R. son, pues, posteriores a esa fecha.

CAJOLA, M.: *La Russia sovietica e K. F. Ryleev*, en «Europa Orientale», XV, 1935.

*Odoevski (A. I.):*

*Sobranie sticovorennii*, M., 1934.

CAJOLA, M.: *La poesia decabrista e A. I. Odoevski*, en «Europa Orientale», XVII, 1937.

*Venevitinov:*

Primera edición completa de sus obras a cargo de Piatkovski, P., 1862, con biografía. Edición reciente: *Polnoe sobranie sochinenii*, con notas de B. V. Smirenki e introducción de D. D. Blagoi, M. L., 1934.

## § 6

### PUSHKIN

Todo aquello que en la Rusia de principios del siglo XIX era una pura materia incandescente, tradiciones, aspiraciones, influencias,

imitaciones, intentos de liberación del yugo del pasado y tentativas de rebelión contra el yugo de la novedad, deseo de contemplación y anhelos introspectivos, retirada hacia sí mismo y embriaguez de participar en la vida, nostalgia y expectativa, todo encontró su expresión



*A. S. Pushkin*

(Retrato de Kiprensky, 1827)

en la fuerza creadora del genio que el destino al fin, después de siglos de forja, dió también a la literatura rusa: Alexandr Pushkin.

Alexándr Sergéevich Pushkin nació en Moscú el 26 de mayo de 1799, en una familia de la vieja nobleza que se remontaba a lo que parece a un antepasado legendario para otras varias familias rusas, Radsha, que vivió en Nóvgorod a fines del siglo XII. El padre, Sergei Lvovich, era hombre de mundo educado en los clásicos franceses del XVIII, y autor de versos en francés. La madre, Nadejda Osipovna, era nieta de Abraham Hannibal — el «negro de Pedro el Grande», según el relato así titulado del mismo poeta —, un abisinio al cual el gran emperador había dado cultura y honores. El poeta sentíase orgulloso de la anti-güedad de su estirpe; del padre, como también de su tío Vasili, heredó la pasión de la poesía; de la ascendencia africana de la madre, algo de su apariencia exterior (los cabellos rizados y los labios gruesos) y el temperamento pasional. La vida mundana y agitada de los padres le permitió conocer, siendo un muchacho, a los mejores escritores de la época, amigos o conocidos de su familia: I. I. Dmitriev, N. M. Karamzín, V. A. Jukovski; la rica biblioteca paterna le puso en contacto con Voltaire, Parny, Molière, Racine, Wieland, Camoens, Ossian, Tasso, Virgilio, Juvenal y otros muchos, antes todavía de que con su entrada en el Liceo

de Tzárskoe Seló (fundado el mismo año, 1811) empezase su instrucción oficial. Aunque ya antes había escrito poesías, fué en Tzárskoe Seló donde se reveló como poeta, lo que él mismo recordó después varias veces, entre otras en el *Eugenio Oneguín*:

En los serenos días en los que plácidamente  
yo en los jardines del Liceo florecía  
leyendo a Apuleyo ávidamente  
aunque sin abrir casi a Cicerón,  
en aquellos días, en los setos misteriosos  
junto al agua silente y luminosa  
donde mecíase de los cisnes la bandada,  
vino a mí la Musa en la primavera.  
Iluminóse de pronto mi celda de estudiante  
y empezó el banquete de los juveniles dones;  
al muchacho le cantó la Musa  
su niñez riente y fresca,  
de los abuelos las sonoras glorias,  
y del corazón los sueños ardientes.

En 1814 aparecía en el «Mensajero de Europa» su primera poesía, y antes de abandonar el Liceo se le tenía ya por un rival de los dos poetas entonces en boga, Jukovski y Batiushkov. El Liceo le puso en contacto con algunos nobles espíritus, además de con las Musas, como Chaadaev, que sería el primer teórico del occidentalismo ruso. Salió del Liceo en 1817, y entró como funcionario en el Ministerio del Exterior, donde Pushkin dejóse arrastrar por la vida mundana de Peterburgo, en la que gastó todas sus fuerzas juveniles, aunque sin abandonar del todo la creación poética. En esa época escribió su primer poema, *Ruslán y Liudmila*, cuya publicación no tuvo lugar hasta la primavera de 1820, cuando el poeta, a causa de algunos epigramas políticos, estaba exilado en Ekaterinoslav ejerciendo un empleo administrativo. La nueva generación acogió con entusiasmo el poema, pero la vieja lo despreció. Jukovski sin embargo, entre una y otra, reconoció el valor de la obra y envió al poeta su retrato con la dedicatoria: «Al discípulo victorioso, el maestro vencido». En Ekaterinoslav el poeta sólo permaneció dos semanas, pues obtuvo permiso para seguir al Cáucaso al general Raevski, con cuya familia sostenía amistosas relaciones, pareciendo enamorarse de una hija de aquél, María, más tarde esposa del príncipe Volkonski, uno de los conjurados de diciembre de 1825 (al que siguió al exilio en Siberia). Los dos meses que pasó con Raevski en el Cáucaso y Crimea fueron para el poeta dos meses de serena felicidad. De 1820 a 1823 Pushkin estuvo en Kishinev al servicio del general Inzov, y en aquel ambiente bárbaro y salvaje llevó una existencia triste, logrando, no obstante, no abandonar la poesía y trabajando más intensamente que en Peterburgo. De este primer período de su exilio son *El prisionero del Cáucaso*, *La fuente de Bahchisavai*, muchas de sus mejores composiciones líricas de juventud, y el principio de la «novela en verso» *Eugenio Oneguín*. Trasladado en 1823 a Odessa, a las órdenes del gobernador general Voroncov, la vida volvió a adquirir para él su valor: vida de sociedad, teatros, amoríos... La única nota desagradable fué la fría incompreensión de su personalidad por el general Voroncov, al que cualquier pretexto le parecía bueno para liberarse de su turbulento funcionario, enamorado incluso de su mujer. El pretexto lo

encontró fácilmente en una carta privada, interceptada por la policía, en la que Pushkin señalaba como su posible filosofía el «puro ateísmo». Expulsado del servicio en 1824, el poeta tuvo que retirarse a la hacienda familiar de Mijailovskoe, donde después de una serie de choques con su padre, le dejaron solo con la vieja «niania» (nodriza) y con la única posibilidad de tener por acompañantes a una familia vecina: la señora Osipova y sus dos hijas. Aquí encontró Pushkin a la Kern, causa al parecer de una historia amorosa no muy delicada, pero fruto también de una de las más famosas obras líricas del poeta. Si el exilio en Mijailovskoe no fué rico en acontecimientos, lo fué en cambio en cosecha artística. La soledad contribuyó para que Pushkin se encontrase y llevara a cabo una revisión de su cultura, sus ideas y sentimientos. En Mijailovskoe escribió el *Boris Godunov*, algunos cantos del *Eugenio Oneguín* y numerosas composiciones líricas. La subida al trono de Nicolás I significó para Pushkin la posibilidad de obtener de nuevo la libertad, pero fué una libertad condicionada, pues el emperador se reservó el derecho de ser él mismo el censor de sus obras, quedando Pushkin sujeto además a la vigilancia de la policía, que ejercía directamente su jefe, conde Benkendorf. Acogido con alegría en el mundo social, Pushkin leyó a unos amigos entusiastas el *Boris Godunov*, pero esta lectura le valió una amonestación, pues no había sometido el manuscrito a la censura del soberano. Sólo un fragmento de la tragedia vió la luz en 1827, en la nueva revista «El mensajero moscovita», fundada por el historiador Pogodin con algunos amigos del poeta. Pese a estas restricciones, que influyeron mucho en su espíritu, en aquellos años Pushkin concretó sus ideas sobre la poesía y la misión del poeta: escribió *Poltava*, prosiguió el *Eugenio Oneguín* y desahogó su ánimo con numerosas composiciones líricas de carácter personal. En 1829 se enamoró de una muchacha de dieciséis años, Natalia Goncharova, pero sus proposiciones matrimoniales fueron rechazadas. Denegada también su petición de trasladarse al extranjero (deseo que él ya había tenido otras veces, en vano), al no obtener el permiso se retiró a Transcaucasia, donde permaneció cinco meses, al parecer asaz beneficiosos para su espíritu y su creación poética. En la primavera de 1830 renovó su propuesta de matrimonio a la Goncharova, y esta vez fué aceptado. Antes de la boda pasó dos meses en el campo, en Boldino, donde nuevamente le asaltó el frenesí de la creación. En conjunto el otoño precedente a la boda, que tuvo lugar en febrero de 1831, fué de los más fecundos del poeta: concluyó el *Eugenio Oneguín*, escribió los pequeños dramas *El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *El convidado de piedra*, e innumerables composiciones líricas (algunas de ellas, contra toda prevención, llenas de nostalgia del pasado). En el mismo período Pushkin pasó de la poesía a la prosa, con *El relato de Belkin* y *La historia de la aldea de Goriukino*. La vida familiar del poeta sólo fué feliz en apariencia, pues había demasiada distancia entre su espíritu y su corazón y la bella pero insignificante Natalia Goncharova, que le dió algunos hijos, pero que permaneció totalmente ajena a su vida interior. La vida mundana de su mujer, la entrada en la corte (acompañada también de una humillación, el nombramiento en 1834 de «gentilhombre de cámara», cargo sólo concedido a muchachos, y

Pushkin tenía entonces 35 años) y el menor favor de que gozaba, hicieron también difícil materialmente la vida del poeta. Abandonó casi del todo la poesía para dedicarse a una historia de Pedro el Grande sobre fuentes de archivo (obra que no realizó, pero cuya documentación tuvo como frutos la *Historia de la revuelta de Pugachev* y la novela *La hija del capitán*). En 1833 hubo un paréntesis poético, mientras preparaba la historia de Pugachev, retirándose a su hacienda de Boldino, al regreso de las gobernaduras de Kazán y Örenburg, donde visitó los lugares de la revuelta; allí escribió *El caballero de bronce* (Pedro el Grande) y las dos admirables fábulas de *El pescador y el pez* y *La zarevna muerta*, evidente nostalgia del pasado, de los días en que escuchaba de labios de la vieja «nia-nia» Arina Rodiónovna las hermosas creaciones fabulosas del pueblo ruso. En 1836, después de haber recibido varias negativas, obtuvo Pushkin permiso para fundar una revista propia, «El Contemporáneo», que no gozó de gran éxito, pues la opinión pública rusa hallábase entonces envenenada por el «triumvirato» reaccionario de periodistas: Bulgarin, Grech y Senkovski («La Abeja del Norte», «El Hijo de la Patria» y «La Biblioteca de lectura»). Oprimido por la vida de Peterburgo, el poeta deseaba retirarse al campo; la amistad y estimación de Jukovski, Viázenski, Gogol, Naschokin y Sobolevski, no fué suficiente para vencer en él la amargura por las intrigas sociales que le afectaban en sus sentimientos más íntimos. Celoso por temperamento, había logrado dominarse varias veces cuando su mujer, parece que más por ligereza que por culpa, le había dado motivos de sospecha. Un episodio grave, como el del asedio de que hacía objeto a su esposa el barón Georges D'Anthés, realista francés al servicio de Rusia, se resolvió superficialmente con el matrimonio de D'Anthés con la hermana de Natalia. Pero inmediatamente después del matrimonio, las sospechas de Pushkin se reavivaron, y desafió a D'Anthés. El duelo tuvo lugar el 27 de enero de 1837, y Pushkin resultó mortalmente herido. Asistido por sus amigos, Jukovski y Dal, que después fueron los primeros en describir su muerte, falleció el día 29. Para evitar que se repitieran durante los funerales las demostraciones de simpatía popular que espontáneamente brotaron en Peterburgo durante los dos días de agonía, la policía ordenó que el cadáver del poeta fuese sacado de noche de Peterburgo, para ser sepultado, según el deseo del mismo Pushkin, en el monasterio de Sviatíia Gory.

Siempre que tuvo ocasión lamentóse Pushkin de las lagunas de su cultura; el testimonio colectivo de sus contemporáneos nos lo muestra en cambio como uno de los hombres más cultos y ávidos de sabiduría de su tiempo, y el cosmopolitismo de la cultura fué en realidad una característica suya. Las lecturas que realizó de muchacho en la biblioteca paterna le encaminaron hacia la literatura francesa, que quedó en él como base y fundamento de su preparación; en ella un lugar preeminente tuvo Parny, que sin embargo pronto fué vencido por André Chenier, que siendo aún un

clásico anunciaba ya un nuevo espíritu. El conocimiento de Byron le reveló un nuevo mundo, e influyó en gran manera en su creación, proporcionándole la forma del poema lírico y varios recursos de construcción poética. Entretejióse con la influencia de Byron la de Chateaubriand, signo evidente de que el poeta no buscaba maestros, sino ecos y analogías en la atmósfera de la época. La rápida superación de la influencia de ambos es un fenómeno claro y significativo, en especial en el caso del byronismo y de la «novela en versos» *Eugenio Oneguín*, byroniana en la obertura, exclusivamente pushkiniana en el desarrollo. Una influencia extranjera real, la de Shakespeare, se dejó sentir en la composición del *Borís Godunóv*, pero sus límites los señaló el mismo Pushkin: «he imitado a Shakespeare en la pintura libre y amplia de los caracteres, en la creación extraordinaria de los tipos y en su sencillez»; guía e instrumento, por tanto, pero no modelo al que seguir a pie juntillas. Shakespeare fué un descubrimiento y una reconquista del romanticismo, pero Pushkin supo redescubrirlo a su modo en su superación del romanticismo hacia el realismo. Una actitud análoga guardó frente a todos los grandes poetas de la humanidad, por ejemplo ante Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso, símbolos de elevada poesía más que modelos, aunque a veces como tales le sirvieran en su inspiración, como en la cadencia inicial de un famoso soneto:

El grave Dante no despreció el soneto,

o en algunos versos del *Oneguín*:

Pero en los dulces nocturnos, más suave  
es oír del Tasso las armoniosas octavas

y más adelante:

... ..  
en la góndola negra y misteriosa,  
el hechizo de una noche italiana  
preñó junto a la muchacha veneciana,  
ora locuaz, ora silenciosa,  
que a mis labios y a mi corazón enseñará  
la lengua de Petrarca y del amor.

Estos son ejemplos que podrían repetirse para las literaturas más diversas, que Pushkin conoció sobre todo como poeta, pues para

un poeta no sólo es alimento indispensable su propia vida poética, sino también la de los espíritus más elevados de todo el mundo. Pushkin gozó en alto grado de la capacidad de reelaborar interiormente formas y estados de ánimo ajenos, sin dejar por ello la fuente más directa de su inspiración: su propia vida y sus relaciones personales con el mundo ruso.

Solamente un período de pura imitación puede encontrarse en las creaciones de Pushkin, el de las llamadas «poesías del liceo», cuando fueron sus modelos Parny entre los extranjeros y Batiushkov entre los rusos. Pero se trataba entonces de un joven que para expresarse buscaba con intuición de experto los medios más idóneos, pidiéndolos a las fuentes más diversas, clásicas y modernas. Empero, también en aquel aprendizaje el verso aparece ya admirablemente fluído, sencillo y puro, como después había de ser siempre, característicamente pushkiniano, como si el poeta, imitando más a los rusos — Derjavin, Jukovski, Batiushkov — que a los extranjeros, tuviera conocimiento de su destino artístico: cerrar un mundo y abrir otro nuevo. Sólo la admiración por Voltaire, también al fin superada, hace pensar en el intento de hallar nuevos caminos en los mismos modelos que tuvo el pasado ruso, sin romper del todo con la tradición. Pushkin aparece así, en la forma, clásico y moderno simultáneamente. En cuanto al contenido, si en las elegías, en las epístolas y en las poesías conmemorativas, fué principalmente el que tales formas líricas reclamaban (comprendida, al menos en parte, la famosa poesía *Recuerdos de Tzarskoe Seló*, que le valió los elogios de Derjavin en el Liceo), en las dos odas *La libertad y El Campo*, era ya obvio el reflejo directo de la vida rusa de la época, tanto como en los epigramas que le acarrearón el exilio. En unas y otras la influencia de los liberales hermanos Turguenev (y como más tarde reconoció el mismo Pushkin, también de Radischev) debióse al progreso que habían hecho las ideas de los defensores de la abolición de la servidumbre de la gleba:

¿Veré alguna vez, amigos, al pueblo no oprimido,  
a la esclavitud derogada merced a un gesto del zar,  
y surgir finalmente, sobre la patria,  
la magnífica aurora de la libertad?

Un puesto por derecho propio ocupa en este ambiente que rodeaba al poeta, la pequeña composición *Ruslan y Liudmila*, cuyo éxito, superior en realidad a sus méritos, se explica teniendo en cuenta la lucha entre conservadores e innovadores, y la necesidad en que estos últimos estaban de hallar un estandarte bajo el que agruparse. Pero en el fondo había aquí un equívoco, pues aunque Pushkin había acudido a temas y formas populares con el relato del rapto de la novia y de las fantásticas aventuras del héroe entregado a su búsqueda, habíase servido también de otras fuentes literarias, como el *Oberon*, de Wieland; el *Orlando enamorado*, el *Orlando furioso*, y la *Doncella de Orleans*, de Voltaire, además de la *Dushenka*, de Bogdanovich, y había tratado el tema «jocoso», como él mismo dijo, en un tono alegre y ligeramente paródico. Como símbolo de una vida nueva, no lo era tanto el matiz romántico como la musicalidad y belleza del verso, el lenguaje fácil y elegante, y la pintura del paisaje por telón de fondo. Tratábase no obstante de un mundo fantástico de paisajes de fábula; sólo la residencia en la Rusia meridional y en especial la visita al Cáucaso dieron a la poesía de Pushkin escenarios reales. Fué el período de los llamados «pequeños poemas byronianos», definición errónea si se la considera en el sentido de una influencia general o de la dependencia respecto al poeta inglés, pues el byronismo del *Prisionero del Cáucaso*, como el de *La fuente de Bachchisarai*, reside en la elección del tema y en su estructura, siendo el estilo, como el lenguaje, cosa exclusiva de Pushkin. Escritos en 1820-1821 y en 1822, y publicados respectivamente en 1822 y 1824, ambos poemas convirtieron a Pushkin en el poeta más popular de aquellos años. Aunque se hallan muy lejos de ofrecernos una prefiguración o una medida del genio del autor, los dos poseen tal belleza formal y tan atractiva, tal armonía con los sentimientos (sobre todo *La fuente de Bachchisarai*), que justifican aquel entusiasmo. Por otra parte, el ambiente era favorable a los asuntos byronianos y románticos, y los temas de Pushkin respondían a él sin la torpeza y la estrechez propias de la mayoría de los byronianos, puros imi-

tadores que después de Pushkin aparecieron también en Rusia. La historia del joven ruso prisionero de los circasianos y amado infortunadamente por la circasiana que le liberta y después se ahoga, como el otro relato del amor del khan de Crimea por la polaca María Potocka, su prisionera, y de los celos de la georgiana favorita, con el acompañamiento de sombríos delitos y muertes, estaban tratados de acuerdo con el estilo romántico, pero con una delicadeza de matiz que sólo podía alcanzar una real vibración poética. La parte lírica que se entreteje con la narrativa ha adquirido ya aquí el tono característico de Pushkin, tanto como la descriptiva, en la cual el elemento realista se funde con el lírico en una forma que nunca antes se había conocido en la literatura rusa. Desde este punto de mira está menos logrado el pequeño poema *Los hermanos salteadores*, que tuvo, empero, una acogida bastante cálida, tal vez por su carácter popular. El realce de la parte lírica de estos pequeños poemas no está injustificado, pues en sus obras líricas el poeta estuvo por aquellos años libre de la influencia byroniana, continuando con mayor madurez personal en el tono y en la forma, la línea lírica anterior al conocimiento de Byron. Aun se dejaba sentir Chenier, y también Voltaire (de 1821 fué el poema blasfemo y lascivo *Gavriliada*, inédito hasta 1861, pero de todos modos origen de no pequeños disgustos para su autor, cuando puede decirse que él mismo lo había olvidado, después de haberlo escrito en un instante de despreocupación juvenil), pero sobre todo fueron afirmándose los sentimientos del poeta ante su propia vocación, ante el amor (por ejemplo, en las composiciones líricas escritas para la princesa María Golicyna y las dedicadas a la dálmata Riznich del período de Odessa), ante la naturaleza y los problemas de su vida interior. En este momento del espíritu de Pushkin es característica e importante la poesía *El demonio*, en la que resuenan ciertos ecos goethianos, aunque en el fondo se advierta la huella del amigo Aleksandr Raevski, personificación del espíritu de la duda, como Mefistófeles. *El demonio* es de 1823; de un año más tarde es el poema *Los zingaros*, publicado en 1827. Entre uno y otro no hay ninguna relación directa,

pero lo cierto es que ambos nacieron del mismo ambiente espiritual, y en cierto modo la conclusión del segundo podría ser una enmienda al contenido del primero. Los zingaros pertenecen a la misma época de los «pequeños poemas byronianos», y byronianos son en lo que atañe a la idea de relato en verso, en la mezcla del elemento lírico con el narrativo y descriptivo, y en el brusco tránsito de un episodio a otro, o sea en los aspectos formales. Conceptualmente la idea romántica (tal como se encarna en Byron en general, y especialmente también en el *René* de Chateaubriand) del contraste entre la vida llamada social, vista a través de quien ha huído de ella, menospreciándola, aunque llevando siempre en la sangre su veneno, con la vida primitiva — en este caso específico la de los zingaros que Pushkin conoció en Besarabia — ha sido una idea que en Rusia ha tenido un desarrollo muy característico, hasta el punto de permitir primero la amplia interpretación de Dostoyevski (en su famoso discurso sobre Pushkin, en 1880) y después de Viacheslav Ivanov, superando tal vez los mismos propósitos del poeta, que había escrito a Jukovski que el único fin de su obra era la *poesía* (interpretación auténtica, aunque de valor restrictivo). De todas formas la condena del egoísmo como fruto del romanticismo byroniano aparecía bien clara, no menos que la idea trágica de Némesis como ley de naturaleza. En el tercer capítulo del *Eugenio Oneguín*, Pushkin repitió su condena del egoísmo:

Bien supo, con artificio subyugante,  
vestir Lord Byron de romanticismo  
hasta el incurable egoísmo.

Nacido bajo la influencia inicial de Byron, en particular del *Don Juan*, y también quizá con vestigios de otra fuente por completo distinta a aquella (por ejemplo del *Mattino* de Parini), el *Oneguín* debía convertirse rápidamente en la obra más original de Pushkin, tanto en su forma como en espíritu. El hecho de que fuera escrito en un largo período de tiempo, de 1823 a 1830, después de empezarlo sin un plan preconcebido, sin que por ello sufra su unidad orgánica, da al *Oneguín*, «novela en versos», un lugar único en la vida y en la obra de Pushkin, sirviéndonos de testimonio respecto a la concordancia recíproca y a la unidad de desarrollo entre el descuido y la negligencia irónica de su juventud y la gravedad y la nostalgia de la madurez. No sin razón al pie de cada uno de los ocho cantos, o «capítulos», que forman el poema-novela, Pushkin

señaló el lugar y la fecha de su redacción, como etapas de su vida y de su desarrollo espiritual y artístico. También aquí la forma, considerada como byroniana, con la mezcla del elemento narrativo con el lírico, tiene un carácter estrictamente pushkiniano, con preeminencia del tono alegre y ligero al principio, y del nostálgico a medida que, siguiendo las vicisitudes de sus héroes, el autor, aun conservando sus rasgos iniciales, imagina al reflejarse en ellos lo que habrían podido llegar a ser. Las digresiones líricas, que a menudo podrían llamarse filosóficas, cumplen precisamente esa tarea, cuya realización se debe sin duda al autodomínio rígidamente clásico con el cual el poeta, al darles forma artística, frena sus propios sentimientos. Aunque distinto en apariencia, es el mismo freno el que regula toda la poesía de Pushkin, y a él, contrariamente a cuanto pudiera creerse, se deben la simplicidad, la nitidez, la armonía y la luminosidad de su lírica. Pero hay todavía algo más en la sencilla historia del *dandy* que rechaza por *spleen* el amor de la gentil y pura muchacha provinciana, y que se enamora de ella en vano cuando la encuentra transformada en una gran dama en los salones petersburgueses, y este algo más es el realismo de Pushkin, que no lo es en la acepción común de una reproducción de la realidad circundante, sino en el amplio sentido de la representación de los lazos más íntimos entre esa realidad externa y un concepto de la vida que la explica y justifica.

Fué en la época en que el *Onegin* había adquirido ya su fisonomía de obra espiritualmente madura y artísticamente independiente, cuando el autor sintió como la necesidad de dilucidar para sí mismo la finalidad de su poesía, respondiendo a su interrogación con las famosas líricas *El profeta* (1826), *El poeta* (1827), *El vulgo* (1828) y *Al poeta* (1830).

«No para las turbulencias de la vida,  
ni para la ambición ni la lucha;  
nosotros hemos nacido para la inspiración,  
las dulces cadencias y las plegarias.»

Lo importante en esta profesión de fe, que podría hacer pensar en una huida de la vida, residía evidentemente en el significado de la palabra «inspiración» (*vdokhnovenie*), que deja suponer que ese alejamiento se refiere a que las agitaciones de la vida pueden distraer de la poesía, no en cuanto forman su substancia. De otra forma sería incomprensible por entero el significado de la figura del *Profeta* si, como ya señalaba Mickiewicz, el profeta y el poeta se identifican:

«Levanta, Profeta; mira y escucha,  
cumple mi deseo, y atravesando

tierras y mares remotos, enciende por doquier  
los corazones humanos con tu Verbo»,

e inexplicable sería también el retorno a la poesía político-patriótica (*A los que calumnian a Rusia*, y *El aniversario de Borodinó*), en la que Pushkin reveló, gastadas ya tantas ilusiones, e independientemente de la precisión de los motivos, uno de los aspectos más potentes de su compleja personalidad. La incompreensión que Pushkin demostró por la causa polaca, consecuencia del abandono gradual de las ideas liberales de la juventud a favor de la autocracia absoluta y de la idea de la grandeza y el poderío rusos, no excluye ni la perfección artística ni la sinceridad de los sentimientos que tal idea reviste también en este manojito de composiciones líricas, que por su contenido recibieron duros ataques de la crítica. Pero, admitido que la inspiración lírica no implicaba para Pushkin una huida de la vida, debemos al par señalar que la violenta expresión de fastidio por todo lo que le alejaba de un modo u otro de la poesía, manifestada en 1836 en los versos que presentó como tomados de Pindemonte, en los que se afirma claramente que la felicidad humana no reside en los derechos políticos o en la forma de gobierno, sino en la contemplación de la Naturaleza y en el placer artístico, testimonia su verdadero temperamento, al menos ante la política. Aunque artificiosa, como todas las clasificaciones, la distinción entre lírica y épica puede sostenerse respecto a Pushkin para poner de relieve por una parte el acentuado subjetivismo de la inspiración, y por otra la tendencia a objetivar la expresión en el período de madurez de su proceso creador. Por un lado el poeta se entrega totalmente a la poesía, confiándole cuanto hay en él: la tierna emoción que suscita en su ánimo el recuerdo de la vieja «niana» que le había acompañado en las noches invernales de Mijailovskoe, la ira que se le enciende ante la acusación de ser un «adulador» del soberano, el sentimiento que le inunda, a él, tan experto en amores, ante unos «ojos llenos de infantil simplicidad, de lánguida expresión, de sensualidad y de ensueño», hasta las dolorosas remembranzas de los años pasados en la indolencia o en un libertinaje loco y ruinoso; por otro lado pide a la

poesía que además de expresar sus sentimientos personales, éstos sean capaces de despertar en el prójimo buenas ideas, «demandando libertad para todos en un siglo cruel, y gracia para los caídos», como él mismo decía en su paráfrasis del «Exegi monumentum» horaciano. En Pushkin se advierte junto al abandono a la contemplación de la Naturaleza (que caracteriza toda su vida y sobre todo la época otoñal de cada año, que extrañamente constituye para él la fuente más rica de inspiración), la búsqueda continua de reconstrucciones históricoliterarias, en especial en su período de madurez. La forma en que surgían de la pluma del poeta visiones de países remotos, siempre vividas y perfectas, ha sido uno de los argumentos favoritos de los admiradores de Pushkin como poeta universal: basta recordar la insinuación de Dostoyevski en su famoso discurso de 1881, cuando afirma que nunca hubo un poeta tan capaz como Pushkin de hacer suyo el espíritu de pueblos extranjeros. Es esta cuestión evidentemente distinta a la de las eventuales influencias, que ya señalamos, pero va unida a la cuestión de la capacidad de Pushkin de asimilar y encarnar el espíritu ruso, en particular en sus formas populares. Una y otra se concilian probablemente en la *humanidad* del mundo pushkiniano, fuese cual fuese la fuente de que se nutriera, la dirección hacia la que se orientara, o la forma artística en la que encontrase su expresión, límpida e inmediata. De aquí viene tal vez la posibilidad de considerar al *Oneguin* como un espejo, no sólo de diversos momentos de la vida de su autor, sino también de la unidad y multiplicidad de tales instantes, bajo el prisma de la creación artística. Así no es difícil señalar cómo evoluciona el primitivo poema «a lo Byron», primero en *Poltava* y después en el *Caballero de bronce*, ejemplos de creación épica en los cuales el espíritu del autor se refleja en la superación, en el primero, del episodio romántico inicial del amor infortunado de Mariia, hija de Kochubei, por Mazeppa; y en el segundo, del episodio del pobre e insignificante Eugenio, cuando la inundación de Peterburgo, llevándose sus pocos bienes y la posibilidad de ver a su amada, le hace volverse loco; para llegar, a través del contraste entre

Mazeppa y Pedro en el primero, y entre Eugenio y Pedro en el segundo, a la afirmación del triunfo de lo universal sobre lo particular, como vió muy bien Belinski y, en el fondo, puede advertirse todavía, pese a los innumerables matices de interpretación. De igual modo, no es difícil percatarse de que dentro de un experimento formal — como pudo ser en origen, bajo la influencia de Shakespeare, el *Boris Godunov* —, y dentro del orgulloso aunque aparente propósito de dar al teatro ruso la primera tragedia nacional, estuviera ya íntegra la personalidad del poeta, atenta a penetrar en lo más íntimo del alma humana (y por esto le interesó a Pushkin, de Shakespeare, la capacidad de convertir a sus personajes en seres vivos llenos de numerosas pasiones y defectos, y no en meros representantes de determinado rasgo de carácter, como hicieron Byron y Molière, según Pushkin mismo dijo). Esta penetración en el fondo del alma humana, Pushkin la había realizado felizmente en *Los zingaros*, y volvió a conseguirla en las llamadas «pequeñas tragedias», *El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *El convidado de piedra*, en contraste, según este punto de vista, con la «gran tragedia», en la cual, por cuanto se afana en el análisis de los sentimientos del zar Borís (por lo que se le ha llamado la tragedia de la expiación, de acuerdo con la tesis de Karamzin de la culpabilidad de Borís, aceptada por Pushkin), es siempre el fondo histórico con fines nacionales el que predomina. Refundición, en apariencia, de motivos universales (el de la avaricia en el *Caballero avaro*, en *Mozart y Salieri* el de la envidia, en el *Convidado de piedra* el de la seducción culpable), estas obras ofrecen en realidad nuevas valoraciones de tales temas desde un punto de mira ético y artístico enteramente original. El clásico avaro molieresco, cómico y despreciable, se transforma en una figura trágica, pues no acumula dinero por sí y para sí, sino con fines de dominio sobre el mundo; Salieri mata a Mozart — según una leyenda recogida por Pushkin — porque la envidia hacia el genio se ha convertido en él en una idea maníaca: que el genio es peligroso para el arte mismo; incluso Don Juan no es un simple conquistador de mujeres, cínico y vulgar, como en Mo-



lière, sino un hombre de insólita originalidad, atormentado por una íntima necesidad de amor, casi un poeta. Esta última circunstancia se ha utilizado como detalle autobiográfico, esgrimiendo el hecho de que de sus inúmeros amoríos, Pushkin hizo un «repertorio donjuanesco», pero sobre todo recordando que él buscó en el amor la fuente más viva de su inspiración. La buscó, es cierto, pero tal vez cuando creyó hallarla fué más una ilusión poética que una realidad humana. Enamorado sin duda con frecuencia y apasionadamente, acaso también por la desesperación de que le fallase el único amor verdadero (el que en su repertorio aparece señalado N. N., pero que hoy puede identificarse definitivamente con Mariia Raevskaia, después princesa Volkonski, a la que se refieren las insinuaciones del *Oneguin*, las de *Poltava*, y tantas otras), Pushkin logró manifestar esos momentos de amor en composiciones perfectas, no superiores, sin embargo, a aquellas en las que aparece la nostalgia, el lamento de fastidio o de dolor por la vida despilfarrada en placeres y goces pasajeros:

Hoy la gastada alegría de los años locos  
siento que me pesa como una oscura enajenación;  
a semejanza del vino, el dolor de las horas muertas  
cuanto más viejo es en mí, es tanto más fuerte.

En el alma de Pushkin eran estos unos sentimientos límpidos y lúcidos, y así es también el verso que los reviste. La nostalgia es tal vez más fuerte porque siempre era mayor la aspiración a superarse, y las numerosas poesías que Pushkin escribió para evocar los años del Liceo son una especie de frecuente examen de conciencia, ético y artístico simultáneamente, y una de ellas, de 1825, constituye un himno elevadísimo a la amistad con imágenes de gran belleza. La nostalgia es, como en todos los poetas líricos, una de las notas característica de Pushkin: también la poesía amorosa tiene a menudo, en los momentos más felices, un colorido parejo: en la elegía de 1826, con motivo de la muerte de la Riznich, la dálmata-italiana amada en Odessa, en las poesías escritas en 1830 en vísperas de su boda, probablemente evocando también ese amor (*La separación; Por las orillas de la patria lejana*), en todas las poesías o fragmentos dedicados a la misteriosa N. N., las elegías *Se extingue el grupo*

*veloz de las nubes*, *El ocaso del día gris*, la estrofa 33 del canto I del *Oneguin*, la romanza *No cantar, oh bella, en mi presencia*, la dedicatoria de *Poltava*, etc., y por último aquellas en las cuales se entretajan temas amorosos con otros de descripción o evocación de la Naturaleza. Respecto a lo último, es de señalar que la maravillosa revelación de la naturaleza rusa, que puede tenerse por uno de los mayores méritos de Pushkin en la historia de la poesía de su patria, posee carácter subjetivo casi únicamente cuando la acompaña esa nota íntima de nostalgia, pues en los demás casos aparece como fruto de una serena contemplación, «sin huella de emoción panteísta», como dice Ivanov, pero con extraordinaria penetración en el realce artístico de los detalles específicamente rusos en el momento de dar forma artística al acto contemplativo. Composiciones líricas dedicadas a la Naturaleza, como *La tempestad*, *Camino de invierno*, *Mañana invernal*, *Otoño*, *La avalancha*, se cuentan entre las más famosas de Pushkin; pero también en el *Oneguin* se encuentran algunos de los instantes más característicos en la reproducción de la naturaleza rusa, y no sólo como fondo, sino como digresiones del poeta a extramuros del curso del relato.

De 1824 a 1830 fué el período de mayor intensidad en la creación pushkiniana, siempre con el telón de fondo, como se ha dicho, del lento y constante avance del *Oneguin* hacia la madurez. Es obvio que Pushkin volvía a su «novela en verso», a veces en un aspecto negativo, como a un oasis de reposo después de súbitas explosiones de inspiración de fuerza insólita, espiritual y estilística al mismo tiempo, como el terrible *Anchar* en 1828 y el *Profeta* de 1826, tanto si se interpreta este último en el sentido de Mickiewicz, que ya citamos, como si se ve en él, con Ivanov, «la imagen de la definitiva regeneración espiritual del hombre elegido para mensajero de Dios».

En la amplia esfera de las predilecciones de Pushkin por determinados temas, inicie se muy tempranamente y se conservó sin merma el interés por el espíritu popular ruso y eslavo en general. El prólogo a la segunda edición de *Ruslán y Liudmila* en 1825-26, la balada *El prometido*, la adaptación de las seudorefundiciones de Merimée de cantos populares serbios en el estilo épico ruso en la recopilación de los *Cantos de los es-*

*lavos occidentales*; el drama inconcluso *La Rusalka*, reelaboración con fondo y colorido populares rusos de un motivo del folklore universal: la muchacha seducida que se arroja al mar o a un río y se transforma en «ondina» (refundición que Pushkin llevó a cabo después de haber conocido *Das Donauweibchen*, de Gessler, y por tal causa relacionada por los historiadores con esta obra, aunque la diferencia artística sea enorme), y por último las *Fábulas*, son vivo testimonio del interés citado. Lo son, en especial, las *Fábulas*, que basadas en temas aprendidos de labios de la «niana» Arina Rodiónovna (temas que pertenecen por lo demás al patrimonio folklórico universal) poseen en alto grado el timbre más puro de la creación original y espontánea junto a una forma artística perfecta (*El pope y su siervo Baldá*, *El zar Saltán*, *El gallo de oro*, *El pescador y el pececillo*, *La zarina muerta*).

Las *Fábulas*, fruto de la madurez de Pushkin, demuestran tal vez con mayor lucidez que ninguna otra obra suya, la índole de sus propósitos finales: la absoluta objetivación de su personalidad creadora, realizando un arte universal, de acceso inmediato incluso a los espíritus más simples, sin que ello redundase en merma de la perfección artística. Desde tal punto de mira hay que considerar como experimentos: *Angelo*, «relato sacado de la tragedia de Shakespeare, *Measure for Measure*», según el subtítulo del mismo Pushkin; *Galub*, fragmento de una obra de más altos vuelos, cuya idea va entrelazada con la de *Los zingaros* y con la del *Caballero de bronce*, y finalmente también, *Las noches egipcias*, obra fragmentaria, en prosa y en verso, la más extraña entre las realizaciones pushkinianas, fundada empero, pese a las diversas interpretaciones, sobre una idea siempre cara a Pushkin: el contraste entre la creación espontánea y la meditada y elaborada.

La unión de la prosa y la poesía no fué para Pushkin un experimento accidental; cuando escribió las *Noches egipcias* (entre 1831 y 1834), el poeta ya había sido reemplazado por el prosista. El mismo estilo sencillo y llano del *Onegin* hacía pensar en la posibilidad del tránsito de una forma de expresión a otra, pero que Pushkin, contrario al principio al uso de la prosa, la utilizase después, fué debido seguramente a causas exteriores, además un proceso natural que se ha pretendido valorar negativamente hablando de cierta debilidad en la expresión poética, cosa que dada la perfección de las formas en prosa junto a las poéticas, hay que rechazar sin más. Pues conviene tener presente que, como en la poesía, también en la prosa (y tal vez en medida mucho mayor) Pushkin tuvo que crearse un estilo propio, no sólo en el sentido de su elegancia externa, de acuerdo con las ideas entonces dominantes, sino también en el aspecto, mucho más importante, de la armonía entre

la forma y el contenido, cosa que él ya había logrado en el verso. No es insólito, por tanto, que la prosa de Pushkin naciera de súbito con sus cualidades de pureza y limpidez por un lado, y de absoluta fidelidad al tema por otro. Es probable que la maestría en el relato realista que Pushkin había demostrado ya, además de en *Onegin*, en dos obras menores en verso, *El conde Nulin* (1825) y *La casita en Kolomna* (1830), desembocara naturalmente en los *Relatos de Belkin*, colección de cinco cuentos (*El pistoletazo*, *La tempestad de nieve*, *El fabricante de ataúdes*, *La señorita campesina*, *El caporal*) reunidos por la atribución a un solo autor, Belkin (Pushkin quería conservar el anónimo), pero independientes entre sí por el asunto y por el «estilo», con predominio unas veces del elemento realista, otras del fantástico, otras del irónico-humorístico, y, finalmente del sentimental y humanitario, como en *El caporal* que, tal vez con mayor razón que *La capa* de Gógol, podría tenerse por fuente primigenia de aquella literatura de «humillados y ofendidos» que en el *Don Quijote* de la primera época encontró su mejor expresión. El eclecticismo de los *Relatos de Belkin* fué característico de toda la actividad de Pushkin como prosista. Ya en 1828 había empezado una narración, *El negro de Pedro el Grande*, en la que reconstruía la vida de su abuelo abisinio Hannibal, revelando, aunque fuera fragmentariamente (el relato quedó inconcluso), amplia capacidad de narrador histórico, que más tarde se desarrollaría en una doble dirección: como historiador propiamente dicho, con la *Historia de la revuelta de Pugachev*, publicada en 1834, y como novelista histórico con *La hija del capitán*, publicada en 1836, con el relato *Dubrovski*, y con fragmentos de una novela en torno a los acontecimientos de 1812, *Roslavlev*, concebida evidentemente con el propósito de enfrentarse con el autor de novelas históricas entonces en boga, Zagoskin. A continuación de los *Cuentos de Belkin*, en una obra publicada póstuma, la *Historia de la aldea de Goriúchino*, Pushkin intentó también una sátira (a lo Swift, pero con mano más ligera) del orden social fundado en la servidumbre de la gleba; en las *Noches egipcias* ya citada, hay una especie de novela teórica sobre

el valor de la poesía, y en *La dama de pique* (1833) Pushkin intentó transvasar el elemento fantástico a lo Hoffmann en el cuadro realista de una anécdota. En conjunto su eclecticismo era quizá únicamente una búsqueda, como parecen indicar numerosos fragmentos (además de los ya señalados, otros menores: *En uno de los primeros días de abril. En 179\* regresé a Livonia; Un «Pelham» ruso, etc.*); pero era también en la prosa una manifestación de la multiplicación del interés de Pushkin y de la posibilidad de encontrar su expresión artística más idónea y definitiva, sin modelos, o superando los modelos eventuales. Las tres obras de creación en prosa concluidas, *Los relatos de Belkin, La dama de pique y La Hija del capitán*, se convirtieron en modelos casi insuperables; en la primera lo que podía parecer simple anécdota (como, entre otros, le pareció a Belinski) está elevado a categoría humana, sobre la base de un arte narrativo fundado en el mismo placer de narrar; la segunda es modelo de concisión en la unidad de elementos diversos como la observación de la realidad psicológica y la imaginación al llevarla hasta sus límites extremos (elemento romántico que Mirski ha paraugonado justamente al del *Himno a la peste*, en el breve poema dramático *La comida durante la peste*, y al de la composición lírica *Que Dios me guarde de olvidar*); la tercera, por último, modelo del realismo que más tarde había de desarrollarse en Rusia, independientemente a veces del fondo histórico, pero también sobre él, hasta *Guerra y paz*, de L. Tolstoi.

Si antes de servirse de la prosa como instrumento de creación artística, Pushkin vaciló largo tiempo para tentar sus posibilidades, no bastándole para realizarlas el breve lapso de vida que le concedió el destino, ninguna vacilación ni incertidumbre sufrió, en cambio, en el manejo de la crítica literaria, otro de los aspectos de su actividad de escritor. Aspecto en apariencia secundario, dada la supremacía de la labor creadora, pero muy importante para conocer las ideas artísticas del poeta y caracterizar a los hombres y las cosas literarias de la época. La claridad y la fuerza expresiva de su poesía y de su prosa hallanse en la crítica pushkiniana, junto al espíritu irónico y

agudo propio de su índole polémica; claridad y fuerza expresiva que acompañando a la energía y la precisión constituyen también las cualidades de la prosa de la *Historia de la revuelta de Pugachev*, y que junto a las sugestivas descripciones informan el breve *Viaje a Erzerum*, escrito en 1836 para relatar el viaje al Cáucaso realizado siete años antes.

De contados poetas puede afirmarse, como de Pushkin, que pertenecieron contemporáneamente a dos épocas, y que sean al mismo tiempo patrimonio íntimo de su propio pueblo y de la humanidad entera. La fórmula según la cual con Pushkin se cierra una época y se abre otra, es casi un lugar común en la historia de la literatura rusa, y no pocas discusiones, incluso en tiempos muy recientes, han tenido lugar en torno a su personalidad artística, para deducir la continuidad del desarrollo de la literatura rusa en relación con el de otras literaturas europeas. Sin duda el espíritu de Pushkin estuvo abierto a todas las experiencias literarias europeas y rusas del siglo XVIII, y ellas formaron la base de su cultura, pero mucho más importante fué su propia experiencia de las nuevas corrientes y de las aspiraciones de la época en que le tocó vivir. Aquéllas Pushkin las superó al transformarlas, de modo parejo a lo que hizo Dante, ya hombre moderno, con las experiencias medievales. Las segundas, Pushkin las llevó, transformadas en creación, hasta la afirmación última de las tendencias que las provocaron. Para la Rusia de su tiempo fué realmente un milagro, comprendido sólo en parte, hasta tal punto que la nueva generación, cuando Pushkin estaba ya en la madurez, creyó poder alejarse de él, sintiéndolo como un extraño, porque él no negaba el pasado, concibiendo lo porvenir como una continuidad, no como la negación de lo anterior. Un milagro no menor fué cuando se vió claro en Rusia que sin Pushkin nada habría sido posible de lo que vino después de él en literatura, tanto desde el punto de mira formal como espiritual. Si Gógol y Lérmontov no hubieran prestado oídos a la voz de Pushkin, su genio tal vez no habría alcanzado plenitud; si Dostoyevski (por ilusión o por reflejo) no hubiese buscado en Pushkin la justificación de Rusia, acaso su importancia hubiera sido menor, pesando sobre las espaldas de las nuevas generaciones aquella profecía de su mismo drama innata en la obra pushkiniana y que Dostoyevski fué el primero en saber revelar; si Tolstoi, como él mismo afirmó repetidas veces, no hubiera buscado en la prosa de Pushkin el temple de sencillez y claridad de su propio estilo, algo en él habría fallado para lograr su entronización definitiva en la literatura mundial. La negación de Pushkin que caracterizó al período de los grandes problemas sociales y morales rúso como fuente de la literatura, se nos presenta hoy en su verdadera importancia, pues Pushkin previó e intuyó tales problemas, sin dejarse arrastrar por ello fuera del campo de la creación. Esta era por los demás su tarea de poeta, a la que se mantuvo fiel, tanto como al propósito de dar a su patria una literatura (pues, como se ha dicho muchas veces, antes de él hubo escritores y poetas, pero no una literatura), creando al par, más de acuerdo con los nue-

vos tiempos, sus instrumentos: el lenguaje y las formas artísticas, y sobre todo su espíritu, conciencia de la nación.

## BIBLIOGRAFÍA

## EDICIONES:

A cargo de P. O. Morozov, 8 vols., P., 1903-1905.

A cargo de P. A. Efremov, 8 vols., P., 1903-1905.

Edición de la Academia de Ciencias, vols. 1-3 y el 9 en dos tomos, a cargo de S. A. Vengerov, con introducciones a las respectivas obras, acontecimientos de la vida de Pushkin, comentarios, etc., y numerosas ilustraciones de diversas épocas. P., 1907.

Son de notar entre las ediciones con ocasión del centenario de la muerte de Pushkin, la del Comité Pushkiniano de París, a cargo de M. L. Gofman, en un vol.; otra a cargo de V. F. Chodasevich, en un volumen, Berlín 1937; otra de «Academia», M.-L., 1935 y sig., en 9 pequeños vols.; y una nueva y gran edición de la Academia de Ciencias de la U. R. S. S.

## OBRAS BIBLIOGRÁFICAS:

MEJOV, V. I.: *Puschkiniana. Bibliograficeskii ukazatel statei o jizni A. S. P., ego sochinenii i vyzvannykh imi proizvedenii literatury i iskusstva*, P., 1886.

SIPOVSKI, V. N.: *Pushkinskoia iubilainaia literatura*, 2.<sup>a</sup> ed., P., 1902.

ZELINSKI, V.: *Russkaia kriticheskaia literatura o proizvedeniiach P.* (7 partes), P. M. 1887-1899.

VLADIMIROV, P. V.: *Otnoshenie k A. S. Pushkinu russkoi kritiki s 1820 godu do stoletniago iubilieia 1890 goda*, en «Universitetskii izvestiia», Kiev, 1899.

FOMIN, A. G.: *Puschkiniana 1900-1910*, ed. de la Academia de Ciencias, L., 1929. — *Pushkiniana 1911-7*, ed. de la Academia de Ciencias, M. L., 1937.

TOMASHEVSKI, B.: *Die Pushkin-Forschung seit 1914*, en «Zeitschrift für slavische Philologie», t. II, Leipzig, 1925.

## RECOPILACIONES DE ESTUDIOS Y ARTÍCULOS:

*Pushkin; Dostoyevski*, P., 1921.

*Neizdannii Pushkin*, a cargo de A. F. Onegin, P., 1922. *Raduga* (Almanaque de la «Casa de Pushkin»), P., 1922.

*Pushkinskii Sbornik*, en memoria de S. A. Vengerov, M.-P., 1923.

*Ocherki po poetike Pushkina*, «Epoka», Berlín, 1923. *Pushkin v mirovoi literatury*, L., 1926.

*Pushkinski Sbornik*, Praga, 1929.

*Pushkin 1833 god* (en la serie *Poslednie gody tvorchestva Pushkina 1833-37*), vol. I, L., 1933; II, *Pushkin, 1834 god.*, L., 1934.

*Pushkin kritik*, a cargo de N. V. Bogoslovski, M.-L., 1934.

*Rukoiu Pushkina. Nesobrannye i neopublikovannye teksty*, M.-L., 1935.

«*Boris Godunov*» A. S. Pushkina, recop de artic. a a cargo de K. N. Derjavin, L., 1936.

*Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia*, I, *Pushkin*, a cargo de M. Ciavlovski, M., 1936.

*Pushkin. Vremennik*, public. de la Acad. de Ciencias de la U. R. S. S., I, 1936; II, 1936; III, 1937; IV-V, 1939.

*Alessandro Pushkin. Nel primo centenario della morte*, a cargo de E. Lo Gatto, Roma, 1937. Contiene: E. Lo Gatto, *Breve introduzione a P.*; V. Ivanov, *Gli aspetti del Bello e del Bene nella poesia di P.*; G. Maver, *Elogio dell'arte di P.*; A. Amfiteatrov, *L'amicizia di P. e Gogol*; G. Morici, *P. e Ovidio*; E. Anagnin, *Pensieri su P.*; E. Gasparini, *P. e la crisi della Russia*; L. Ganchikov, *Il destino del poeta nella visione di A. P.*; E. Damiani, *Due drammi italiani su P.*; R. Poggiolo, *Sull' "Eugenio Onegin"*; W. Giusti, *P. storico e la generazione dei decabristi*; M. Cajola, *Sui poeti decabristi e i loro rapporti con*

*P.*; A. Biolato Mioni, *P. e l'Italia*; E. Lo Gatto, *P. e Parini*; E. Damiani, *Quel che c'è di P. e su P. in italiano*.

*Rossia i Pushkin*, recop. de artic. por el Grupo académico ruso de Karbin, Karbin, 1937.

*Pouchkine*, núm. espec. de la «Revue de Littérature Comparée», París, 1937 (contiene, además de algunos ensayos especiales, amplias referencias sobre las relaciones de Pushkin con varios países de Europa, y sobre su éxito en ellos).

*Literaturnyi archiv. Materialy po istorii literatury i obschestvennogo dvizhenia*, I (dedicado a Pushkin), a cargo de la Academia de Ciencias de la U. R. S. S., M.-L., 1938.

## ENSAYOS:

MEREJKOVSKI, D.: *Pushkin*, en *Viechnye sputniky* (trad. alemana *Ewige Gefährten*, Munich, 1915; trad. francesa, *Compagnons éternels*, París, 1925).

JIRMUNSKI: *Byron i Pushkin. Iz istorii romanticheskoi poemy*, L., 1924 (el mismo tema del artículo, *Byron und Pushkin*, en «Zeitschrift für slavische Philologie», III y IV, Leipzig, 1926-1927).

Para las obras sobre P. y las trad. en idiomas occidentales, véase Lo Gatto: *Storia della letteratura russa*, t. III, págs. 331-333, Roma, 1929. Entre las obras posteriores a dicha bibliografía, son de citar:

HOFMANN, M.: *Pouchkine*, París, 1931.

SIMMONS, ERNEST, J.: *Pushkin*, Londres, 1937.

TROYAT, H.: *Pouchkine*, 2 t., París, 1946.

LAVRIN, J.: *Pushkin and Russian Literature*, Londres, 1947.

## VERSIONES DE PUSHKIN EN ESPAÑOL:

*La hija del capitán*, trad. por G. Portnoff, edit. Granada, Madrid, 1919; otras versiones de la misma obra, y además *La nevasca*, en Espasa-Calpe, colecc. Austral, 123, Madrid.

*La casita solitaria de la isla Basilio*, R. Caro Raggio, Madrid, 1919; otra edición, Diana, Madrid, 1923.

*El bandido Dubrovsky*, trad. por Ciro Bayo, R. Caro Raggio, Madrid, 1919; versión en catalán, *Dubrovski, el bandoler*, trad. por R. J. Slaby, Barcelona, 1935; nueva versión, en castellano, *El bandido Dubrovsky*, edit. Futuro, Buenos Aires; otra en edit. Zig-Zag, Santiago de Chile.

*Boris Gudonov, Mozart y Salieri y La Ondina (Rusalka)*, colecc. Crisol 117, Aguilar, edit., Madrid.

*La dama de pique*, trad. en catalán de R. J. Slaby, Quaderns Literaris, Barcelona, 1935. Bajo el título de *La Dama de Espadas*, versión por edit. Emecé, Buenos Aires. *La dama de pique*, trad. de Nina Maganov, estudio sobre P. de P. Schostakovsky, en «Grandes Escritores Rusos», tomo 19 de Clásicos Jackson, 1951.

*La campesina disfrazada*, trad. por R. J. Slaby, edit. Solá, Barcelona.

*Cinco novelas*, edit. Interamericana, Buenos Aires.

*El fabricante de atués*, id id.

*El disparo*, Emecé, Buenos Aires.

*El zar Saltan, Eugenio Onegin y Boris Godunov*, ediciones del Zodíaco, Barcelona, 1944.

(Hay versión española de la obra de Merejkovski sobre Pushkin, arriba citada, colecc. Austral, 884.)

## § 7

## LOS POETAS DE LA «PLÉYADE»

Hemos citado antes de Pushkin a un grupo de poetas a los que generalmente se conoce como poetas «de